

Eckhard Leuschner

Götter *incognito*

Heimliche Liebschaften des antiken Mythos in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts

Wenigstens die feministische Kunstgeschichte scheint den antiken Mythos noch ernst zu nehmen. Vielleicht sogar etwas zu ernst. Daniela Hammer-Tugendhat hat anlässlich ihrer Diskussion von Rembrandts *Danaë* teils drastische Formulierungen gegenüber Bildern mit mythologischen Themen gebraucht: „Der Geschlechtsakt wurde seit der Renaissance vorzugsweise in mythologischer Verkleidung vorgeführt, bei der der männliche Protagonist, meist Zeus, in der Metamorphose verschwindet: bei Leda wird er zum Schwan, bei Europa zum Stier, bei Io zum Nebel, bei Callisto zur Diana und bei Danaë eben zum Goldregen. Es handelt sich dabei um Verführungen, Entführungen und Vergewaltigungen. Männliche Gewalt an Frauen wird ‚göttlich‘ legitimiert. In Ovids *Metamorphosen* wird dies als *Schicksal* geschildert.“¹

Ein so formulierter feministischer Ansatz birgt das Risiko eines *de facto*-Verbots der weiteren Beschäftigung mit bildlichen Darstellungen der genannten Mythen, ja: ein Verbot des ästhetischen Genusses derselben; denn die Bilder stellen aus dieser Perspektive primär einen Verstoß gegen Frauenrechte dar. Bei aller Sympathie für die gegenwärtigen Anliegen der Frauen drängt sich die Frage auf, ob ein solcher vor Indignation bebender Zugang zur Analyse alter Kunst nicht etwa anachronistisch ist. Aber kann man diesen Aspekt gänzlich ignorieren? Die Beschäftigung mit mythologischen Sujets führt in der gegenwärtigen Forschungslandschaft schnell zu kunsthistorischen Methodenfragen.

In der nordniederländischen („holländischen“) Kunst des 17. Jahrhunderts hatten zahlreiche Darstellungen eine direkte oder indirekte Verbindung zum antiken Mythos. Sieht man von Vergil und Apuleius ab, war „Mythos“ in der bildenden Kunst des *Gouden Eeuw* weitgehend identisch mit der Rezeption der Werke Ovids, insbesondere der *Metamorphosen* und den in ihnen erzählten Götterliebschaften.

Schauen wir uns daher einige der in Frage stehenden Bilder genauer an – speziell jene, in denen „der männliche Protagonist verschwindet“. Der Begriff des „Incognito“, also die verheimlichte oder verfälschte Identität, soll im Folgenden sowohl außereheliche Affären der olympischen Götter, die dem Ehepartner verborgen bleiben sollen, als auch die Verführungs- und Eroberungspraktiken von Protagonisten des Mythos bezeichnen, die in einer anderen als ihrer gewohnten Gestalt zum Liebesziel kommen wollen.

Gemälde mit mythologischen Themen waren im Goldenen Zeitalter eine ebenso geläufige Zimmerdekoration der begüterten Schichten wie Porträts, biblische Sujets, Genre, Landschaften, Seestücke und Stillleben. In Form von „Bildern im Bild“ sind sie gelegentlich auch in Interieurdarstellungen der Epoche und sogar in Porträts vor heimischen Wänden präsent. Häufig genannt wird diesbezüglich ein Werk des Eglon van der Neer (Museum of Fine Arts, Boston): Ein Ehepaar sitzt vor einem Kamin mit darüber angebrachten Schoorsteenstück, dem Bild einer liegenden nackten Frau mitsamt einem geflügelten Kind, unverkennbar „Venus und Amor“, wohl von einem Maler wie Ferdinand Bol, Jacob Adriaensz Backer oder Jacob van Loo.² Warum ließ sich das Paar vor einem solchen Bild darstellen? Weil die Liebesgöttin und ihr Sohn das junge Liebesglück der Frischvermählten – mit „Aussicht auf Nachwuchs“ – unterstreichen sollen? Oder geschah dies, weil viele andere Bürgersleute sich auch so einrichteten (und auf ähnliche Art malen ließen)? Selbst wenn argumentiert wird, dass der Mythos oft nur ein Vorwand für das Aufhängen eines Bildes mit vorwiegend nackten, meist weiblichen Figuren war, bleibt die auch aus Nachlassinventaren dokumentierbare Tatsache, dass solche oder ähnliche Gemälde Teil des Alltags der Wohlhabenden in den Niederlanden waren, und – wie die Inventare ebenso zeigen – keineswegs ausschließlich im Schlafzimmer hingen.

Bemerkenswert wenige Beschwerden über die Zurschaustellung solcher Sujets in Räumen, die für Besucher zugänglich waren, sind bekannt: Ein katholischer Kleriker auf Besuch in Amsterdam klagte 1681 brieflich darüber, dass in einem Haushalt mythologische und christliche Sujets in einem Zimmer hingen.³ Aber die freizügige Zurschaustellung muss konfessionsübergreifend gewesen sein: Auch in den Häusern calvinistischer Prediger sind Bilder mit „textilarmen“ Themen wie das „Bad der Diana“, „Susanna und die Alten“ oder „Batscha im Bade“ mehrfach nachgewiesen.⁴ Eine Spezialität des *Gouden Eeuw* sind jedoch mythologisierende Porträts wie das von Ferdinand Bol (Dordrechts Museum), in dem sich 1656 die jungen Eheleute Elisabeth Spiegel und Antonis Slicher als Paris und Venus haben darstellen lassen.⁵ Eine mutige Entscheidung, wenn man bedenkt, welche verheerende Konsequenzen das Parisurteil im Troja-Mythos hat.

Der hohe Stellenwert ovidischer Sujets in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts begründete sich einerseits aus der Rolle der *Metamorphosen* als Zitatenschatz und Grundfeste jeder gehobenen lateinischen Bildung, andererseits war die Verbildlichung auch der schlüpfrigsten Geschichten des römischen Dichters traditionsgemäß bequem mit einem allegorischen Gehalt oder einer „Moral“ zu entschuldigen.⁶ Das Hauptwerk der niederländischen Kunstschriftstellerei der Zeit um 1600, Karel van Manders *Schilder-Boeck* (Haarlem 1604), besteht im dritten Band komplett aus einer allegorisierenden Ausdeutung des Metamorphosenstoffes (*Wilegghing op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis*). Die von Ovid mit poetischer Meisterschaft erzählten Geschichten bedienen, so van Mander, die Begierde der Menschen, „*kennis en wetenschap der waerheyt, besonder van behaeghlijcke oft nutte verborghen dinghen*“ (Kenntnis und Wissen der Wahrheit, besonders von gefälligen oder nützlich verborgenen Dingen) zu erwerben.⁷ Die antiken Dichter hätten den Kern ihrer Lehren mit auffallenden Masken umhüllt („*onder uytmuntighe mom-cleederen bemantelt*“⁸), um so die Lust auf die dahinter verborgenen tieferen Wahrheiten zu steigern. Van Manders eifrige Propaganda für ovidische Sujets wurde unterstützt durch zahlreiche in jenen Jahren in Antwerpen und Amsterdam erschienene Kupferstichserien mit Szenen aus den *Metamorphosen* und kurzen erklärenden Unterschriften, von denen sich in den erhaltenen Künstlerinventaren der Zeit oder in anderen Nachlasslisten fast immer eine oder mehrere finden. Zusammen mit van Manders autoritativem Text hatten diese ovidischen

Stichserien, für deren Verständnis eine lateinische Bildung hilfreich, aber keineswegs zwingend war, einen mindestens so starken Effekt auf das Themenspektrum der Bildkünste des holländischen 17. Jahrhunderts wie einige ikonologische Handbücher, z. B. Cesare Ripas *Icologia*, die ab 1593 im italienischen Original und später, 1644, als in Amsterdam gedruckte Übersetzung von Dirck Pietersz Pers zu haben war.⁹

An dieser visuellen Kultur der Epoche, die teils auf detailliertem Textwissen, aber oft nur auf Vertrautheit mit weithin verständlichen Bildsignalen basierte, die durch die ubiquitäre Ovid-Graphik vermittelt war, hatten Künstler wie Rezipienten teil. Der Begriff der „Bildersprache“ erscheint daher für die Erforschung dieser Kultur nach wie vor angemessen, obwohl ikonologische Ansätze – verstanden als Methode, die für ein Kunstwerk eine passende „Textquelle“ zu finden sucht, womit das Werk dann „erklärt“ ist – spätestens seit Svetlana Alpers in der Kritik stehen.¹⁰ Dennoch hat es in den letzten Dekaden bedeutende Beiträge zum hier interessierenden Forschungsfeld des antiken Mythos in der holländischen und flämischen Kunst gegeben, genannt seien nur Erik Jan Sluijters *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*¹¹ (1986, 2. erw. Ausg. 2000) und der Ausstellungskatalog *Griekse Goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt*¹² (2000). Vor allem aber spielten Kunstwerke mit mythologischen Sujets in Studien zur Kulturgeschichte der Niederlande eine Rolle, z. B. bei John Loughman und John Michael Montias¹³ sowie bei Ursula Härting¹⁴. Wichtige Beiträge zu diesem Aspekt lieferten Untersuchungen zur Verbindung zeitgenössischer Geschlechterverhältnisse bzw. -konstruktionen mit mythologischen Darstellungen, etwa von Klaske Muizelaar und Derek Phillips¹⁵ sowie der schon zitierten Daniela Hammer-Tugendhat.¹⁶ Auch Forschungen zur Gattung der Allegorie, in denen sich Untersuchungen zum Geschlechterverhältnis mit Fragen nach der Ausprägung von Bildkulturen bestimmter Stände (Adel, Bürgertum) oder Konfessionen verknüpfen, haben für die Verortung mythologischer Sujets in der Kunst des *Gouden Eeuw* wichtige Ergebnisse erbracht.¹⁷ Die Aufmerksamkeit für Gender-Aspekte ist inzwischen im methodischen Mainstream der Forschung angekommen und erweist sich vor allem dort als ertragreich, wo konkrete Werke im Spannungsverhältnis zwischen künstlerischen Mitteln und daraus ablesbaren kulturellen Gegebenheiten der Epoche studiert werden.¹⁸

Aber wie lassen sich Fragen nach solchen kulturellen Kontexten sinnvoll mit den „traditionellen“ kunsthistorischen Kompetenzen, insbesondere der Aufmerksamkeit für stilistische und kompositorische Aspekte und für das künstlerische Vorgehen bei der bildlichen Umsetzung von literarischen Texten, verbinden? Anhand einer Auswahl von „Göttern incognito“ in der niederländischen Malerei und Graphik des 17. Jahrhunderts seien zuerst einige künstlerische Strategien vorgestellt, mit deren Hilfe Aktionen des sich Verbergens oder Verhüllens in *amoribus* verdeutlicht werden sollten, um danach auf das Verhältnis der diskutierten Bilder zum weiteren künstlerischen und kulturellen Kontext der Epoche einzugehen.

Die prominenteste Ehebruchsgeschichte der Mythologie ist der mit Mars vollzogene Seitensprung der Liebesgöttin Venus, die eigentlich dem Handwerks-gott Vulkan angetraut ist. In der niederländischen Kunst der Zeit um 1600 bzw. in Bildern, die für den niederländischen Markt bestimmt waren, wird diese Episode gelegentlich als beginnendes Stelldichein von Mars und Venus, d. h. als Vorspiel auf dem geschändeten Ehebett gezeigt, während der düpierte Vulkan im Hintergrund seiner Arbeit in der Schmiede nachgeht. Die Heimlichkeit des Vorgangs wird – trotz der anwesenden Helferschar des Handwerks-gottes – durch den Bettvorhang angedeutet.¹⁹ Die Geschichte von der Entdeckung und Ergreifung des ehebrecherischen Paares konnte man in Ovids *Metamorphosen* (IV.167 – 189) nachlesen. Diese Textstelle ist zwar Paraphrase einer ausführlicheren Passage in der *Odyssee* Homers (VIII.264 – 366), die auf das sogenannte Homerische Gelächter hinausläuft (VIII.343 – 344); dennoch dürfte sich die Kenntnis dieser Begebenheit des Mythos bei den antik-römischen und auch bei vielen frühneuzeitlichen Lesern gerade durch die dichterische Anspielung in einem lateinischen Klassiker auf einen griechischen Klassiker, also durch Intertextualität, konstituiert und verstärkt haben.²⁰ Zu solchen Leseerfahrungen kam spätestens im Laufe des 16. Jahrhunderts die Vertrautheit mit illustrierten *Metamorphosen*-Ausgaben und mit Stichserien, die unabhängig vom kompletten Ovid-Text publiziert wurden. Ein Kupferstich von Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger²¹ (Abb. 1) bietet die wohl bedeutendste Formulierung des Ehebruchsthemas in der Einblattgraphik: Mars und Venus sind beim Liebesspiel und werden von einem Bettvorhang, den Amoretten hochhalten, gleichsam gegen das Fenster am hinteren Raumende abgeschirmt. Dennoch entgeht ihr Treiben nicht dem



ABB. 1
Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, *Der Ehebruch von Mars und Venus*, 1588, Kupferstich, 43,5 × 32,7 cm



ABB. 2

Jan Collaert, *Vulkan bereitet die Falle vor*,
letztes Viertel des 16. Jahrhunderts,
Kupferstich, 18,1 × 21,9 cm

durch dieses Fenster sichtbaren Sonnengott Apoll, der mit seinem Wagen über den Himmel fährt und sogleich den Entschluss fasst, Vulkan zu informieren. Exakt wie bei Ovid nehmen die ersten beiden Zeilen der lateinischen Unterschrift des Goltzius-Stichs vom alles und jeden sehenden Sonnengott ihren Anfang,²² auch wenn der Anspruch einer solchen Legende auf sprachliche Originalität typischerweise Eins-zu-eins-Zitate ausschloss.

Spranger verdichtete in dieser Komposition vorhergehende Ansätze der Verbildlichung, etwa eine Kupferstichserie von Jan Collaert,²³ in der das Geschehen in vier Episoden gezeigt wird: Zuerst Mars und Venus auf dem Lager, wobei die Entdeckung durch Apoll einerseits in der Legende, andererseits im durch das Fenster einfallenden Lichtstrahl angedeutet wird. Danach, in Episode zwei, sieht man Apoll, wie er den Ehemann in Kenntnis setzt. Im dritten Blatt

bereitet Vulkan seine Falle für die Ehebrecher vor (Abb. 2): In den Himmel des Bettes hängt er ein hauchzartes aber sehr festes Netz, das bei „Benutzung“ des Lagers durch Mars und Venus herabfallen und beide fesseln wird. Der letzte Stich zeigt das erwischte Paar, durch das Netz fixiert, in Anwesenheit der von Vulkan empört herbeigerufenen Götter: Amor hält den Bettvorhang hoch. Die Götterkollegen nehmen den Vorfall allerdings nicht sonderlich ernst, sondern lachen herzlich.

Die bekannteste gemalte Darstellung des im Netz Vulkans gefangenen Paares in Anwesenheit der Olympischen Götter, wohl in Kenntnis der zuvor produzierten Stiche entstanden, stammt vom Utrechter Künstler Joachim Wtewael (Öl auf Kupfer, 20 × 15 cm, Getty Museum Los Angeles).²⁴ Abgesehen von der turbulenten Komposition aus verrenkten Gestalten und unnaturalistischen Farben, ist dieses Werk ein



ABB. 3
Pieter Lastman, *Jupiter, Juno und Io*,
1618, Öl auf Leinwand, 54,3 × 77,8 cm, National Gallery, London



ABB. 4
Otto van Veen, *Est simulare meum*,
1608, Kupferstich (Blatt), 5,5 × 20 cm

seltenes Beispiel für die weitgehend unverstellte Darstellung des Geschlechtsaktes in der niederländischen Kunst der Zeit. Bei Karel van Mander²⁵ liest man, dass diese Geschichte die Menschen zur Rechtfchaffenheit auffordere, denn die Götter sehen alles und finden leicht einen Weg, um Frevler zu bestrafen. Dennoch war das Bild Wtewaels wohl aus gutem Grund so klein, d. h. es gab Grenzen des freizügigen Vorzeigens mythologischer Werke erotischen Inhalts im Privathaushalt. Kaum zufällig spielte das Thema des Homerischen Gelächters in der Kunst und bürgerlichen Sammelkultur der Niederlande der Zeit nach 1600 eine untergeordnete Rolle; Rembrandt experimentierte damit nur in einer Zeichnung.²⁶ Auf jeden Fall demonstriert speziell das „Mars, Venus und Vulkan“-Sujet den typischen Zwiespalt von unverhohlener Erotik und moralischem Impetus, der viele der hier interessierenden Werke prägt. Schon bei Ovid sind sowohl die sittenstrenge Entrüstung gegenüber dem Ehebruch als auch das Wunschenken einiger männlicher Anwesender deutlich benannt: Mancher der erheiterten Götter sei gern bereit gewesen sich auf diese Weise

demütigen zu lassen, wenn er dafür nur die Stelle des Mars bei Venus hätte einnehmen können (Met. IV.188 – 189: „*atque aliquis de dis non tristibus optat / sic fieri turpis*“). Der „Mars, Venus und Vulkan“-Stoff hatte schon von seinen literarischen Quellen her das Zeug zur Burleske.

Nicht nur bei Spranger, sondern in der gesamten Kunst der Frühen Neuzeit waren von Amoretten aufgehaltene oder halb aufgezugene Bettvorhänge ein beliebtes Mittel zur Visualisierung der Tatsache, dass ein um Heimlichkeit oder Intimität bemühtes Stelldichein vor sich geht. Analog deutete der beiseite- oder aufgezugene Vorhang in anderen erotischen Darstellungen aus der Mythologie eine Aufdeckung, eine *revelatio*, an. Goltzius malte 1603 *Danaë* (Los Angeles County Museum of Art²⁷), mit der Jupiter in Gestalt eines goldenen Regens Geschlechtsverkehr haben wird, als schlafende Nackte auf ihrem Lager.²⁸ Es dürfte eine der Pointen dieses anspielungsreichen Gemäldes sein, dass die vom Obergott begehrte Frau zwar mit einem hauchdünnen Stück Stoff (bzw. eigentlich mit der diesen Stoff haltenden rechten Hand) ihr Geschlecht bedeckt, aber dass dessen Aufdeckung durch den von Amoretten hinter ihr hochgehaltenen Bettvorhang schon antizipiert wird.²⁹

Vorhänge und verhüllende Textilien allerorten: Im Mythos von Jupiter und Io (Met. I.601 – 614) muss der Obergott, weil seine Ehefrau Juno dem Seitensprung auf die Schliche gekommen ist, seine Geliebte schnell verschwinden lassen. Er verwandelt sie in eine Kuh. Rembrandts Lehrer Pieter Lastman (Abb. 3) stellt das Ereignis in einem Gemälde (National Gallery, London) durch ein lilafarbiges Tuch dar, das Amor und ein maskierter Helfer, womöglich eine Personifikation des Betrugs, beiseite ziehen, um die neue Gestalt der einstigen Geliebten im Angesicht der im Pfauenwagen angereisten Göttergattin zu präsentieren.³⁰ Im Text Ovids wird nichts dergleichen ausgeführt. Lastman mag zu diesem Gemälde von einem Kupferstich von Cripsijn de Passe³¹ aus dem Jahr 1607 angeregt worden sein, hat aber die Komposition angereichert und monumentalisiert. Gleich drei der künstlerischen Hauptstrategien in der Darstellung des Verbergens bzw. Aufdeckens von Verborgendem kommen darin zum Einsatz: Textilien, Masken, Dunkelheit oder Gewölke.

Diese semantischen Hilfsmittel hat Lastman selbstverständlich nicht erfunden. Eine motivgeschichtliche Spurensuche führt in das italienische Cinquecento: Schon in der berühmten *Liebesallegorie* von

Agnolo Bronzino (National Gallery, London) streiten sich Personifikationen der Zeit und der Täuschung um die Ver- oder Aufdeckung der Venus, die hier zusammen mit den ihr zugeordneten Qualitäten wie „Spiel“ und „Raserei“ dargestellt ist. Rechts vorn liegen drei Masken verschiedener Physiognomie, die vermutlich Hinweis auf die Tricks und Schliche der Liebe in der Verstellung sind.³² Amor trägt bei Bedarf eine Maske, das wusste schon Otto van Veen (Abb. 4): „Est simulare meum“.³³ Die Maske war als allegorisches Ausstattungsstück in Renaissance und Barock vorwiegend negativen Personifikationen vorbehalten, etwa dem Betrug. In Cesare Ripas *Iconologia*, auch in der Übersetzung von Pers, hat „Bedrog“ zwei Gesichter, Adlerfüße und einen Skorpionsschwanz und hält in der einen Hand zwei Herzen und in der anderen eine Maske.³⁴ Gegenüber den Florentiner Vorbildern, in denen Venus eine Maske zugeordnet wird, verstärkte die Generation der Rubenslehrer Hinweise auf das Verderbliche der täuschenden Kraft der Liebesgöttin: Jacob de Backer etwa zeigte Venus, wie sie Paris auf einer Tazza ein schönes Gesicht, wohl dasjenige der Helena, überreicht – was Paris nicht sieht, ist der dahinter verborgene Totenkopf.³⁵ Mit Cesare Ripa hielt der angenehme Augenbetrug der Malerei, als *Simulatio* oder *Imitatio*, offiziell Einzug in die Ikonografie.³⁶ Samuel van Hoogstraten formuliert in seiner *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (1678) entsprechend: Ziel der Kunst sei es, „met omtrek en verwe het oog te bedriegen“ (mit Umriss und Farbe das Auge zu betrügen).³⁷ Um diesen Anspruch zu versinnbildlichen, trägt die personifizierte *Pictura* im 17. und 18. Jahrhundert die Maske an einer Goldkette um den Hals.³⁸ Doch wenn Karel van Mander, wie zitiert, beim antiken *Metamorphosendichter* „*onder uytmuntighe mom-cleederen*“ (unter vortrefflichen Maskierungen) tiefe Wahrheiten verortete, scheint schon er für die dichterische Fiktion eine Masken-Metapher verwendet und diese – verbunden mit einem moralischen Auftrag – auf die Bildkünste übertragen zu haben.

Aber zurück zu den heimlichen Liebschaften des Mythos: In Ovids *Metamorphosen* selbst gibt es eine Passage (Met. VI.1–145), in der eine Frau die Betrügereien kritisiert, mit denen bestimmte Götter bei sterblichen Frauen zum Ziel gekommen seien. Es handelt sich um die Weberin Arachne, die die amourösen Schandtaten der Götter in eine Tapiserie einwebt, als sie in einem Wettkampf mit Minerva zu beweisen hat, wer von ihnen die bessere Künstlerin ist. Das Ergebnis ist bekannt: Arachne hat zwar einen überragend qualitätvollen

Teppich produziert, aber ihre Gegnerin Minerva ist eine Göttin und damit erstens wegen der Anwürfe einer Sterblichen gegen die Himmlichen beleidigt und zweitens aufgrund ihrer Kräfte automatisch im Vorteil. Sie verwandelt Arachne in eine Spinne.

Arachnes Panorama der amourösen Götter-Schliche liest sich wie ein Katalog der in der manieristischen und barocken Kunst beliebten erotischen Sujets aus der Mythologie: Jupiter, in einen Stier verwandelt, entführt Europa, begattet als Schwan Leda, schwängert als Goldregen Danaë und in Feuer verwandelt Aegina.³⁹ Arachne zeigt laut Ovid auch andere Götter, die sich verwandelt an Frauen herangemacht haben, z. B. Neptun, der sich in Gestalt eines Widders mit Theophane vereinigte, und Bacchus, der Erigone in Gestalt von Weintrauben geschwängert habe, die diese verzehrte – bezeichnerweise sind aber solche nicht Jupiter betreffenden Liebessujets in der niederländischen Kunst selten.⁴⁰ Auch Karel van Mander verweilt in seiner allegorischen Ausdeutung der *Metamorphosen* am längsten bei Jupiter. Die Bedeutung der Geschichten über den Obergott erklärt er euhemeristisch: „*de meeninghe is, dat hy veel door gelt oft giften te wege bracht, hebbende veel Landen hem onderdanigh ghemaect, machtigh, en in seer grooter eeren wesende.*“ (die Bedeutung ist, dass er viel durch Geld oder Geschenk zuwege gebracht hat, da er sich viele Länder untertan gemacht hatte, mächtig war und in großer Ehre gehalten wurde).⁴¹ Dass in Darstellungen der Amouren Jupiters spätestens seit entsprechenden Werken für Federico II. Gonzaga, Karl V. und Franz I. von Frankreich die – mal mehr und mal weniger allegorisierte – *potestas* des hochadligen, königlichen oder kaiserlichen Auftraggebers oder Geschenkkempfers mitspielte, darf als unstrittig gelten.⁴²

Im Grunde hat nur ein erotischer Betrüger aus den *Metamorphosen* unterhalb des Ranges von Jupiter in der holländischen Kunst des 17. Jahrhundert Karriere gemacht: Vertumnus (Met. XIV.622–771). Dieser wandlungsfähige Agrargott ist in die Gartennymphe Pomona verliebt; diese will jedoch nichts von ihm wissen und kümmert sich nur um die Gartenpflege. Als alle anderen Mittel versagen, verkleidet sich Vertumnus als altes Weib und besucht in dieser Gestalt seine Angebetete. Die Alte kommt in den Garten der Pomona, lobt überschwänglich deren Früchte, spricht von den Vorzügen der Ehe und schwärmt speziell von Vertumnus, diesem jungen Mann, der so viele Vorzüge habe und als Ehemann einfach perfekt wäre. Als Pomona sich schließlich überzeugen lässt, verwandelt er sich prompt zurück.



ABB. 5

Caesar van Everdingen, *Jupiter und Callisto*, 1655,
Öl auf Leinwand, 165 × 193 cm, Nationalmuseum Stockholm



ABB. 6
Pietro da Milano nach Francesco Primaticcio, *Jupiter und Callisto*, ca. 1560–1570,
Kupferstich, 18,9 × 28,2 cm



ABB. 7
Caspar Netscher, *Jupiter und Callisto*, ca. 1660 – 1680, Öl auf Leinwand (?),
Maße unbekannt, unbekannter Privatbesitz

Das „Vertumnus und Pomona“-Thema war für Künstler der Frühen Neuzeit erstens ein perfekter Anlass für die Darstellung des Kontrasts von dunkler bzw. runzlicher Haut und jugendlich-zartem Inkarnat und zweitens für das Spiel mit Geschlechterrollen, z. B. in zwei 1613 bzw. 1615 datierten Gemälden von Hendrick Goltzius (Rijksmuseum, Amsterdam, und Fitzwilliam Museum, Cambridge), wo das Werbungsgespräch noch als andauernd gezeigt, handlungstechnisch



ABB. 8
Jan Verkolje nach Caspar Netscher, *Vertumnus und Pomona* (?),
ca. 1660 – 1690, Aquatinta, 38,6 × 29,9 cm

also noch alles in der Schwebe ist.⁴³ Eine Maske als Attribut des Betrugs findet sich in solchen früheren niederländischen Darstellungen des Sujets offenbar nicht. Den wohl ersten Vertumnus, der sich zum Zeichen seiner Rückverwandlung die Maske vom Gesicht gezogen hat, malte eine Frau, nämlich die bei Gerrit van Honthorst als Malerin ausgebildete Louise Hollandine von der Pfalz, eine Tochter des Winterkönigs.⁴⁴ Es handelt sich mit ziemlicher Sicherheit um ein mytho-

logisierendes Porträt. Die Maske als Ausstattungstück der „Vertumnus und Pomona“-Szene, teils von Vertumnus gehalten, teils in der Hand Amors, sollte später, im französischen Rokoko, zum Standard-accessoire von Verbildlichungen dieses ovidischen Themas werden.⁴⁵

Möglicherweise fehlte die Maske in Darstellungen der „Vertumnus und Pomona“-Geschichte im *Gouden Eeuw* auch deswegen, weil sie längst für einen anderen Mythos reserviert war: Jupiter und Callisto (Met. II. 409 – 440). In diesem Fall nimmt Jupiter die Gestalt und Kleidung der Jagdgöttin Diana an („*induitur faciem cultumque Dianae*“), zu deren Gefolge die Nymphe Callisto gehört.⁴⁶ Als Callisto merkt, dass sie es nicht mit den Zärtlichkeiten einer Frau zu tun hat, ist es zu spät. In der bekannten großformatigen Darstellung des Themas durch Caesar van Everdingen (Abb. 5) im Nationalmuseum Stockholm wird ein unterschiedlicher Wissensstand vermittelt:⁴⁷ Die Betrachter des Gemäldes erkennen einen Mann, der – was für Diana untypisch wäre – eine Krone trägt und durch den ihn begleitenden Adler als Jupiter zu erkennen ist. Callisto hingegen blickt auf das *Incognito* Jupiters: auf die ihr rechts oben von einem Erosen hingestreckte *facies* Dianas, eine Maske, der bei genauerem Hinsehen eine Mondsichel, als Attribut der Göttin, aufmontiert ist. Die Nymphe ist noch weitgehend ahnungslos oder scheint gerade erst zu realisieren, dass etwas nicht stimmt. Etwas weiter ist da schon einer der Jagdhunde, der seinen Kopf witternd erhoben hat.

Die Genese von van Everdingens Komposition lässt sich recht genau rekonstruieren. Unter anderem dürfte die entsprechende Radierung aus dem *Metamorphosen*-Zyklus von Antonio Tempesta anregend gewesen sein. Für die Maske hat der Künstler sich offenbar von einem Kupferstich des Pietro da Milano (Abb. 6) inspirieren lassen, der eine heute verlorene Malerei Primaticcios in der Salle de Bain von Francois I. in Schloss Fontainebleau wiedergibt.⁴⁸ Indem van Everdingen aber die Maske einem fliegenden Erosen in die Hand drückte, dynamisierte und perspektivierte er die Szene. Anders als beispielsweise das *Jupiter und Callisto*-Bild von Nicolaes Berchem,⁴⁹ das einen früheren Moment der Geschichte zeigt (Jupiter wird auf Callisto aufmerksam), repräsentiert das Stockholmer Gemälde in seiner Ambivalenz potentiell das, was Kerstin Merkel⁵⁰ am Beispiel von Rubens' *Callisto und Diana alias Jupiter* in Kassel „Männerblicke auf Frauenliebe“ genannt hat, sozusagen das Maximum dessen, was zu dieser Zeit und an diesem Ort im Sinne nicht heterosexueller Inhalte möglich war.⁵¹



ABB. 9
Adriaen van der Werff, *Schäferstück*, 1694,
Öl auf Holz, 37 × 30 cm, Rijksmuseum Amsterdam

Zur Identität des Bestellers von Caesar van Everdingens „Jupiter und Callisto“-Bild gibt es zwar eine Hypothese,⁵² doch bleiben die Gründe für dessen Themenwahl und die sehr spezielle Komposition bisher im Dunkeln. Auch findet sich keine Erörterung des Werkes bei einem Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts. Trotz seiner obskuren Entstehungsumstände hat das Bild einen gewissen Nachhall gehabt, etwa in einer Zeichnung von Matthaeus Terwesten, die zur Vorberei-

tung eines Feldes in einer Deckenmalerei gedient haben muss.⁵³ Auch hier sind die fliegenden Eroten mit der Maske präsent. Caspar Netscher (Abb. 7) hat die Komposition von Everdingens ins Kleinformat übersetzt und einen Amor in der Art des Otto van Veen hinzugesetzt, der aber den Betrachter, nicht Callisto fixiert.⁵⁴ Eine druckgrafische Reproduktion dieses Gemäldes von Netscher durch Jan Verkolje ist mit einem Gegenstück gepaart (Abb. 8), das z. B. der Katalog des British Museum als Darstellung von „Vertumnus und Pomona“ bezeichnet.⁵⁵ Diese Identifizierung ist keineswegs sicher, schon deshalb nicht, weil jeder Hinweis auf eine zuvor erfolgte Rückverwandlung des als Frau verkleideten Mannes fehlt: Vielmehr betreten wir hier kunstgeschichtlich die Ära der Schäferstücke, die sich – teils vielleicht noch im Bewusstsein der Herkunft dieses Genres aus der antiken Bukolik – von der exakten Umsetzung ovidischer Textquellen entfernten.

Hat sich in der niederländischen Kunst des späten 17. Jahrhunderts an der in den oben besprochenen Gemälden männlich bestimmten Sichtweise auf die Götterliebschaften des Mythos etwas geändert? Das wäre wohl zu viel verlangt. Die in dieser Zeit gemalten Götteramouren sind aber, wie angedeutet, meist weniger deutlich auf exakte Textvorgaben Ovids basiert. Vielleicht fehlte inzwischen der Enthusiasmus von Manders, sein Glaube an die in den *Metamorphosen* Ovids konservierten tiefen und ewigen Wahrheiten. Mit dem Glauben an die Mythen als allegorische „*Mom-Kleederen*“ (Maskierungen), so könnte es scheinen, waren in der niederländischen Kunst die mythologischen Sujets erledigt.

Allerdings hatten weniger ernste, gar unernte Attitüden im Umgang mit dem antiken Mythos schon eine bis weit in die Renaissance zurückreichende Tradition,⁵⁶ und daher wäre es selbst für die Kunst des früheren 17. Jahrhunderts verfehlt, allein von Manders hochmoralische Maßstäbe anzulegen. Abgesehen davon ist an die Eigendynamik interpiktorialer Prozesse zu erinnern: Auch wenn ein Kunstschriftsteller wie Gerard de Lairese darüber schimpft, dass seine Zeitgenossen mythologische Kupferstiche ohne Konsultation der Textquellen gedankenlos kopierten,⁵⁷ waren die meisten Bilder dieser Epoche mit Themen aus der Mythologie keineswegs weniger durchdacht, vielmehr variieren oder modifizieren sie oftmals bekannte mythologische Bildkompositionen und sind damit Belegstücke einer Sammler- und Kennerkultur, die Zitatspiele und Polyvalenzen schätzte. Ein 1694 datiertes Schäferstück von Adriaen van der Werff im Amsterdamer

Rijksmuseum (Abb. 9) kann dieses Phänomen illustrieren: In einem leicht verwilderten, mit antikischen Skulpturen versehenen Garten sitzt ein weitgehend entkleidetes Paar. Wegen des Lorbeerkranzes auf dem Kopf des Mannes ist an eine selten dargestellte Amoure Apolls gedacht worden,⁵⁸ aber die Not heutiger Interpreten scheint eher dadurch bedingt, dass rechts im Gebüsch zwei Eroten auszumachen sind, von denen einer eine Maske hält. Ist dieses Detail eine letzte Reminiszenz an frühere Jupiter-und-Callisto-Darstellungen? Tatsächlich ist denkbar, dass von der Werff hier durch die Verschmelzung der beiden Drucke von Verkolje mit Absicht eine unterhaltsame ikonografische Konfusion angerichtet hat.

Adam Elsheimer⁵⁹ hat in seinem von Hendrick Goudt grafisch reproduzierten Bild *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* (Gemäldegalerie Dresden, Abb. 10) eine derjenigen Geschichten Ovids von „Göttern incognito“ erzählt, die ohne direktes erotisches Innuendo auskommen (Met. VIII.611–724): Merkur und Jupiter wurden bei einer Wanderung durch Phrygien an allen Türen abgewiesen, als sie um Beherbergung baten. Nur das alte Ehepaar hat sie zuhause aufgenommen, und allmählich scheint zumindest die Frau, Baucis, zu realisieren, wer da bei ihnen am Tisch sitzt. Lakonisch blickt der rechts sitzende Jupiter auf eine Darstellung an der Wand, die sich bei genauerem Hinsehen als Tötung des Kuhwächters Argus erweist – also die üble Folge eines seiner eigenen Liebesabenteuer. Merkurs Kopfbedeckung ist zwar kein Flügelhut, aber man kann einen solchen assoziieren, wenn man genauer hinsieht. Und Baucis tut genau dies: Sie beginnt genauer hinzusehen, erahnt daher die göttliche Präsenz und fühlt die göttliche Autorität. Diese Autorität, so impliziert Elsheimer, „verschwindet“ nicht einfach im Incognito, sie hat vielmehr äußere Zeichen.

Kein Geringerer als Rembrandt hat die – ihm wohl über Goudt vermittelte – Komposition Elsheimers in seinem Frühwerk zuerst für eine Darstellung des *Gastmahls in Emmaus* (1628, Musée Jacquemart-André, Paris) adaptiert,⁶⁰ und sie erst Jahre später, 1658, einer eigenen Gemäldeversion von *Philemon und Baucis* (National Gallery of Art, Washington) zugrunde gelegt. Rembrandt scheint also auf dem Umweg über die Imitation einer Darstellung des antiken Mythos bildliche Formeln für die Präsenz des christlichen Gottes in der Welt entwickelt zu haben. Auch wenn die Geschichte des Besuchs der Götter bei Philemon und Baucis in Ovids Gedicht in eine Burleske mündet,



ABB. 10
Adam Elsheimer, *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*, 1608–1610,
Öl auf Kupfer, 16,9 × 22,4 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

scheint hier eine besondere Funktion mythologischer Themen in der Kunst des 17. Jahrhunderts auf – in einer Zeit also, in der Mythologie europaweit eine Form der Verständigung über gemeinsame kulturelle Werte war – und sei es *ex negativo*, d. h. auch auf dem Weg über die Kritik am Mythos.

Niemand verschwindet einfach spurlos: nicht die Götter in den niederländischen Bildern, die sich im *Incognito* über sterbliche Frauen hermachen, und schon gar nicht – hierin ist Hammer-Tugendhat unbedingt beizupflichten – die niederländischen Männer des 17. Jahrhunderts, deren Selbstauffassung und Frauenbild diese Gemälde repräsentieren, auch wenn sie selbst in ihnen gar nicht dargestellt

sind.⁶¹ Und doch sollte über solche Erkenntnisse nicht vernachlässigt werden, dass der antike Mythos für Künstler und Kunstfreunde der Frühen Neuzeit ein Möglichkeitsraum war, der zur Füllung mit verschiedenen Inhalten bereitstand, und dass die im Christentum aufgehobene „Gültigkeit“ des antiken Götterhimmels ein breites Spektrum von Kommunikationsmöglichkeiten bereithielt: vom ästhetischen Genuss über erotische Stimulation oder gemeinsames Lachen bis hin zu moralischer oder theologischer Reflexion, also eine Interaktion mit Bildern erlaubte, wie sie mit christlichen Sujets in solcher Vielschichtigkeit kaum möglich gewesen wären, jedenfalls nicht in gleicher Weise als statthaft gegolten hätte.

Anmerkungen

- 1 Hammer-Tugendhat 2007, S. 94 (Kursivierungen der Autorin).
- 2 Sluijter 2006, S. 157.
- 3 Sluijter 2006, S. 162.
- 4 Vgl. das Kapitel „Erotic Images in the Domestic Interior: Cultural Ideals and Social Practices“ in Muizelaer/Phillips 2003, S. 139–159.
- 5 Ekkart 2002, S. 14–41.
- 6 Thimann 2002, bes. S. 33–71.
- 7 Van Mander 1604, Voor-reden, n.p.
- 8 Van Mander 1604, Voor-reden, n.p.
- 9 *Iconologia* 1644.
- 10 Vgl. Alpers 1983.
- 11 Sluijter 2000.
- 12 *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* 2000.
- 13 Loughman/Montias 2000.
- 14 Härtling 2015, S. 127–145.
- 15 Muizelaer/Phillips 2003.
- 16 Hammer-Tugendhat 2009.
- 17 Genannt seien nur die Beiträge in *Early Modern Visual Allegory* 2007 und Rosenthal 2005.
- 18 Vgl. etwa die Beiträge in *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries* 2011 (dazu auch die überzogen polemische Rezension von Hammer-Tugendhat in *Kunstform* 2012).
- 19 Einführend zur Ikonografie vgl. Lowenthal 1994.
- 20 Auch Karel van Mander weist in seiner *Metamorphosen-Exegese* ausdrücklich darauf hin, dass Ovid sich mit der Ehebruchsgeschichte von Mars und Venus auf Homers Odyssee beziehe: Van Mander 1604, fol. 27v.
- 21 *Bartholomeus Spranger* 2014, S. 294–295, Kat. 182.
- 22 Ovid, *Metamorphosen*, IV. 171–172: „Primus adulterium Veneris cum Marte putatur / hic vidisse deus: videt hic deus omnia primus“. Stichlegende: „Mundi oculus Phoebus, mundi Lux, omnia cernit, / Sub nitido arcanum est Sole, latensque nihil“
- 23 *The New Hollstein (The Collaert Dynasty)* Nr. 1164–1167.
- 24 Vgl. zu diesem Bild Lowenthal 1994, bes. S. 1–25.
- 25 Van Mander 1604, fol. 15v.
- 26 Golahny 2003, S. 114–122.
- 27 *Hendrick Goltzius (1558–1617)* 2003, S. 284–286, Kat. 103.
- 28 Van Mander 1604, fol. 37v.
- 29 Vgl. auch ein Danaë-Gemälde, zugeschrieben an Jacob van Loo (Courtesy Rafael Valls Ltd.), mit der zusätzlichen Pointe eines gemalten Bildvorhangs, abgebildet in: *Hinter dem Vorhang – Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance* 2016, S. 83.
- 30 Seifert 2011, S. 287–288, Kat. A7.
- 31 Sluijter 2000, Abb. 107.
- 32 Vgl. Leuschner 1997, S. 179–183.
- 33 Van Veen 1608, S. 220–221.
- 34 *Iconologia* 1644, sub voce Fraude/Bedrog.
- 35 Leuschner 2001, S. 167–192.
- 36 Leuschner 2014, S. 167–172.
- 37 Van Hoogstraten 1678, Vierde hoofddeel, S. 24.
- 38 Leuschner 1997, S. 301–316.
- 39 Ohne Darstellung blieb im von Ovid beschriebenen Teppich Arachnes ausgerechnet diejenige Geliebte des Obergottes, die ihn in seiner wahren Gestalt sehen wollte, also derjenigen, in der er mit seiner Ehefrau Juno verkehrt (Met. III. 253–312). Obwohl Jupiter in dieser Episode also ausdrücklich nicht – in den Worten von Hammer-Tugendhat – „in der Metamorphose verschwindet“, ergeht es der Frau ebenso schlecht: Weil er sich als Blitz mit Semele vereinigt, überlebt diese das Ereignis nicht. Jupiter rettet das aus dieser Verbindung entstandene Kind, Bacchus, und trägt es selbst aus, indem er sich den Fötus in seinen Schenkel einnäht.
- 40 Niederländische Verbildlichungen der Erigone-Geschichte kennt man von Bertholet Flémal (*The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries* 2011, S. 71, Abb. 4) und Bernard Picart (Kupferstich, Exemplar im Rijksprentenkabinet Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1944-311).
- 41 Van Mander 1604, fol. 49v.
- 42 Vgl. z.B. Tauber 2009.
- 43 *Hendrick Goltzius (1558–1617)* 2003, S. 300–301, Kat. 110 mit Vergleichsabbildung 110a.
- 44 Zu dem Bild von Louise Hollandine (bzw. zu einer Kopie nach demselben) vgl. <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/836191>.
- 45 Zur Übersicht: Leuschner 1997, S. 192–194.
- 46 Zur Ikonografie des Callisto-Themas bis zu Rembrandt vgl. insbesondere Grohé 1996, S. 195–223.
- 47 Sluijter 2000, Abb. 262; *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* 2000, S. 199, Kat. 21; Huys Janssen 2002, S. 119–120, Kat. 59.
- 48 Vgl. Leuschner 1997, S. 189–190.
- 49 Zum Bild von Berchem vgl. *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* 2000, S. 57, Abb. 39, und Sluijter 2000, Abb. 263.
- 50 Merkel 2004, S. 221–239.
- 51 Während auffälligerweise sowohl Callisto als auch Ganymed in der in den 1530ern in Italien entstandenen Stichserie der Götterliebschaften des Michiel Coxcie vertreten sind (*Michiel Coxcie [1499–1592] and the Giants of His Age* 2013, S. 164–170) und z.B. auch Rubens eine „Entführung des Ganymed“ in den ovidischen Szenen für Philipp IV. von Spanien malte (*Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* 2000, S. 295, Kat. 69), ist aus dem holländischen *Gouden Eeuw* nur die Ganymed-Persiflage Rembrandts zu nennen, der den künftigen Mundschenk Jupiters als vor Angst pinkelndes, schreiendes Kind darstellte: Sluijter 2000, Abb. 196.
- 52 Huys Janssen 2002, S. 119, vermutet den niederländisch-schwedischen Unternehmer Louis II de Geer (1622–1695).
- 53 *Götter und Helden für Berlin* 1995, S. 215, Kat. 7.5.
- 54 Sluijter 2000, Abb. 258.
- 55 The British Museum, London, Inv. 1893,1018.34.
- 56 Dreiling 2016.
- 57 Vgl. Sluijter 2000, S. 97.
- 58 Rijksmuseum Amsterdam, Inv. SK-C-265, Gaechtgens 1987, Kat. 24.
- 59 *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer* 2006, S. 170–173, Kat. 35.
- 60 Golahny 2003, S. 225, Abb. 63.
- 61 Hammer-Tugendhat 2009, bes. S. 157–159.